

# Zogoibi, de Enrique Larreta o por qué los gauchos se deben vestir de gauchos

Jesús Peris Llorca

**e**l Padre Torres [...] platicaba ahora, en el jardín, con las señoritas de Navarro. Su sombra corta, dirigida hacia el sudoeste, formaba reloj de sol sobre el suelo reverberante. Cualquier gaucho antiguo, de aquellos que calculaban la hora levantando un dedo, con la mano vuelta hacia arriba, hubiera sabido, por la sombra del Cura, que eran, más o menos, las once de la mañana. (p. 61)

*Zogoibi*, de Enrique Larreta, está muy lejos de los propósitos y estructura que conformaban el género gauchesco y sus transfiguraciones<sup>1</sup>. No se trata de remedar la voz del gaucho ni su lugar de enunciación; tampoco pretende ser un reportaje en que el narrador haga constantes protestas sobre la transparencia de su relato; ni siquiera el protagonista es un estanciero cultivado y cosmopolita que vivió como un gaucho entre los gauchos durante los años de su aprendizaje. Los protagonistas son estancieros durante toda su vida, pasan la mitad del año en Buenos Aires, estudian derecho, y, cuando mueren, son enterrados en la Recoleta. Lo gaucho, lo gauchesco, no pasaría de ser así un elemento pintoresco del fondo, productor de digresiones líricas y de motivos pintorescos. El gaucho nostálgico, como declara con rotundidad A. Jansen, "no tendrá más que un lugar secundario en la novela. Pasa por ella como a medias tintas y sus intervenciones no contribuirán a otra cosa que a mantener el color local"<sup>2</sup>.

Y sin embargo, a la luz de citas como la que abre estas páginas, esta caracterización no puede resultar enteramente satisfactoria. Sus descripciones, en efecto, tienen aire de telón pintado, pero la

funcionalidad que presentan en el plan de la obra no parece ser tan sencilla. El narrador no es un gaucho, ni lo fue jamás. Se muestra mucho más al día de los problemas íntimos de los patrones que de la vida de sus peones, y sin embargo, en diferentes momentos a lo largo de la novela, ostenta el saber gauchesco, se le filtra ostensiblemente en el discurso, y es reconocido como anterioridad. Lo gauchesco, el imaginario que ese mismo año era cerrado y encumbrado, tenía en 1926 el valor de cita de autoridad. El narrador culto y cervantino de Larreta se pretende depositario de su saber. Puede, como cualquier gaucho antiguo, reconocer la hora a partir de la posición de la sombra en el suelo, aunque ahora se trate de la sombra de un Cura, y aunque esta palabra se escriba con mayúscula. El programa educativo que ficcionalizaba Güiraldes en su novela parece haberse generalizado.

"Cualquier gaucho antiguo, de aquellos que calculaban la hora levantando un dedo". Esa es la cita, y coexistirá en el libro con referencias clásicas y prestigiosas, como el mito de Zeus, o el omnipresente cuadro de Dánae. Sin embargo (o quizá habría que decir mejor, por ello mismo), un adjetivo, "antiguo", y un pronombre, "aquellos", distancia a ese gaucho del narrador que lo cita. De nuevo, la ausencia es la condición del mito. Pero no se construye un espacio idílico (o épico) anterior a esa ausencia, aunque generado a partir de ella, sino que, simplemente, se lo cita en ocasiones de pasada. El viejo Herrera, con sus "ojos de gavilán", "era el tipo noble, severo, elegante, del gaucho castizo, anterior a la conquista del Desierto, anterior a la degollina y al amor de las expediciones" (p. 172), aunque, en

realidad sólo conserva el tipo, ya que lleva un casco de corcho en lugar del *chamberg*, y la cicatriz que adorna su cara se la hizo en un accidente de automóvil. Federico siempre está relatando aventuras de los tiempos fundacionales que conoció su padre, cuando "el campo aquel [...] hallábase en el mismo estado prehistórico en que hubieran podido hallarlo los primeros aventureros de España" (p. 43). Estas citas constituyen un punto de referencia que dota de espesor al presente que Federico se dispone a traicionar. *Zogoibi* no es un relato de orígenes, pero lo presupone.

Y si la cita de los gauchos como autoridad implica la distancia con el narrador, las referencias a los paisanos contemporáneos a las desventuras de Federico y Lucía, lo harán de manera más evidente. Cuando Cayetano, un peón que le lleva un mensaje al padre Torres penetra en la sacristía, en el arranque mismo de la novela, "traía en sus ropas frescor de amanecer y ese tufo de humo y de sebo de nuestra gente campesina" (p. 11). La breve aparición del muchacho deja leer la doble condición de los gauchos de la novela, sus dos caras, su doble función. De un lado, la sencillez de la vida campesina, su bondad ingenua y sana vinculada a la tierra. Pero de otro, el olor, y no ya el olor, el tufo, de sebo y humo que penetra en el recinto sagrado. Los campesinos, deja leer el texto, conmueven y alegran por su frescura y alegría, pero huelen mal. A pesar de su tufo, es hermosa su sencillez, pero lo primero no puede dejar de salir en el cuadro, y, aunque se pretenda lo contrario, se cuela una y otra vez. Son las dos caras inseparables del mito del buen salvaje. Su mismo salvajismo es la condición de su bondad. Puede admirarse, tomarse ejemplo, pero no por bueno deja de ser salvaje, alejado y profundamente distinto de quien construye la estampa y extrae las enseñanzas. El pronombre posesivo, "nuestra gente campesina", con su gesto paternal, enmarca la escena explicitando las jerarquías y los lugares relativos.

Exaltación y distancia, elegía y propiedad, una vez más son las claves que dan sentido y consistencia a la aparición de los gauchos en la novela. Y no es extraño, por ello, que si bien, como hemos dicho, esta novela no puede ser incluída en el género gauchesco, ni siquiera en calidad de transfiguración, sus imágenes reaparezcan trabajando en la estancia de los Ahumada. Y no lo es porque en 1926 ya se ha construído a partir del género la figura literaria y mítica del gaucho, y, porque el gesto ideológico es idéntico al que reconduce y cierra esas imágenes.

Los gauchos que trabajan para Federico y Lucía, la frustrada y criollísima pareja protagonista, como los de Fabio Cáceres, como los imaginados por Eduardo Gutiérrez, como Martín Fierro, saben cantar y tocar la guitarra. Cuando Federico regresa a su estancia tras haber iniciado sus amores extranjeros, al pasar junto a la casa de "la Crescencia y de su hijo Máximo", escucha un "rumor de guitarra, un 'triste' muy bien pulsado, muy bien expresado". Como en sus precedentes, se trata del cantor natural, del poeta intuitivo y profundo que encierra el sentido de la llanura. "Aquellas notas ingenuas, resonando en la paz de la noche, parecían recoger toda su poesía, como un rocío sonoro y bastaban para henchirla de amor humano y decir a los astros todos los dolores del alma". Son profundas, pero son ingenuas. Son su oyente, Federico de Ahumada, y su igual, el narrador, los que las dotan de sentido. Ellos son quienes las pueden comparar con Wagner y establecer que "aquella égloga, tan inocente, estaba, acaso, más cerca del misterio divino" (p. 135). Las puertas del cielo están en su casa y el que, quizá sin saberlo, tiene las llaves, trabaja para él.

Son artistas intuitivos, libres, y puede verse en el cuidado con que atienden a su vestuario (la "gauchasca elegancia de Jesús Benavidez", p. 21), y la calidad de sus herramientas. Nazario, por ejemplo, "tenía ribetes de artista natural", y, gracias a su pasada experiencia como platero, "podía fabricar, llegado el caso, dagas y facones de plata, con toques de oro, cincelandos hojarascas, según ese gusto rancio y libre a un tiempo, que ha hecho del cuchillo de trabajo en la pampa una joya admirable" (pp. 198-199). Como en las novelas de Gutiérrez, la plata reluce en las dagas y facones de todos los paisanos, pero como en *Don Segundo Sombra*, la violencia se ha domesticado, y ahora son "cuchillos de trabajo". Pero que tengan creatividad y un gusto libre, no quiere decir que no existan jerarquías. Ese gusto resulta "rancio", y el narrador se preocupa de señalarlo.

La pampa es una "comarca de pastores pensativos, amantes a la vez del cantar y del silencio" (p. 110). Son además ingeniosos, con la frase justa, sintética y rebosante de sentido común siempre preparada. "Los chistes de Berón y del negro Cirilo" hacen que sean considerados "sin duda alguna" por Lucía como "los dos hombres más inteligentes del mundo" (p. 56). Sin embargo, y al contrario que en el *Martín Fierro*, se equiparan los saberes del gaucho y del negro. Pero esto, como veremos al caracterizar a los personajes, no significa que se hayan

neutralizado las exclusiones que consagraba el poema de Hernández, sino más bien todo lo contrario. Gauchos y negros se igualan en la mirada señorial del narrador. De ambos puede admirarse su destreza y su gracejo, pero de ambos se distancia el narrador con idéntico gesto. La inteligencia de Berón y Cirilo, además, tiene su cauce natural en el chiste, lo cual supone una evidente jerarquización de los saberes. De otro lado, esta consideración de la inteligencia de los peones aparece en un momento en que el narrador sigue los pensamientos de la Lucía adolescente, narrándonos cómo desde la infancia sintió una gran fascinación por la vida campesina, por "el imponente mugido del ganado, la gritería del gauchaje, entre la la niebla, y tantas otras cosas que ella no hubiera atinado a expresar". La inteligencia de Berón y Cirilo forma parte del cuadro que contempla fascinada, sin atinar a expresar sus resonancias transcendentales, que sí glosa el narrador. Los chistes forman parte del objeto contemplado. La inteligencia del narrador, evidentemente, es de otro orden, incommensurable.

A donde si alcanza la de los peones es a detectar las causas del extraño comportamiento de Federico en su carrera hacia el abismo. " 'Está muy cambiao' -decían en el fogón; y algunos, que creían saber la causa, se guiñaban el ojo. Berón el de los chistes, llegó a ponerse un dedo en la sien y a menearlo a guisa de barrena, sin despegar la boca de la bombilla" (p. 312). Sin lugar a dudas, la caída del joven estanciero se precipita. Si sus aventuras ya andan en boca de sus peones, quizá desfiguradas y aumentadas ("creían saber"), e incluso aquel cuyo saber radica en los chistes *llega a* indicar por gestos su locura. La magnitud del error se aprecia en esta pérdida del respeto debido de los peones que el narrador observa con cierto escándalo. La estancia se sume en el desgobierno. Ello, además, reafirma la jerarquía de los saberes, y su inmovilidad se convierte en necesidad ética. Que los peones excedan el espacio del chiste, que se atrevan a cuestionar al patrón, motiva el desagrado del narrador. El responsable evidentemente, es Federico; que suceda es un síntoma más de su caída, tanto más lamentable cuanto que, como en otros muchos aspectos, antes de que se cruzara la extranjera en su camino, Federico había sido un estanciero ejemplar:

a un tiempo el peligro de la enseñanza con que enloquece las pacíficas chozas la escuela oficial (p.50).

En los gauchos de la novela, por tanto, es fácil detectar su filiación con la imagen que en 1926 estaba en vías de canonización. Sin embargo, en una obra como ésta, en la que no es posible encontrar ninguno de los procedimientos que remedaban una perspectiva interna al mundo rural, en esa misma caracterización se hace evidente la perspectiva y la jerarquía de valores que sostenía dicha conformación de la realidad. Así, el elegante gaucho Jesús Benavidez, "llevaba descoloridas y rotas bombachas", y "alpargatas que debieron ser un día negras o azules" (p. 21), y el puesto del servicial y trabajador Carmona, escenario de una entrevista entre Federico y Lucía "era un rancho a la vez triste y risueño, torcido todo hacia un lado, a semejanza del gaucho que habla con el patrón; rancho fabricado a la antigua, miserable a más no poder" (p. 275). Es el recinto de la pobreza honrada y feliz, pero no por ello se le ahorra el adjetivo, "miserable a más no poder". Escribe además en el paisaje el gesto ante el patrón. Todo él se inclina, en efecto, ante "la preciosa patroncita" que lo envuelve con sus visitas y su bondad "en luz de dicha maravillosa" (p. 278). La hija de la familia, es integrante de este bucólico cuadro, pero tiene "ojos de astucia salvaje" y "tez como de barro seco" (p. 281). Incluso el cerdo "gruñía de modo lamentable" (p. 279). Toda la descripción del puesto en el que tiene lugar la entrevista de Federico y Lucía, hace patente la distancia que existe entre el espacio y sus visitantes, entre el gaucho, trabajador y honrado, pero maloliente (de nuevo se hace referencia al olor "de las ropas de pobre", y al "tufo a zorrino" de las botas, p. 275), y miserable. La versión del gaucho que incluye la novela como parte del paisaje, aunque poetiza su pobreza, no la escamotea, no la borra. Hace constar la felicidad del gaucho en esas condiciones, y lo hace con lirismo, pero al ser descrita desde fuera escribe también el gesto de desagrado del narrador. Forma parte del espacio agreste e inhóspito cuya lectura transcendente se realiza, pero el observador, el lector, en ningún momento abandona su vista panorámica, y ni siquiera finge acercar su perspectiva al mundo que describe y construye. Los protagonistas son estancieros, el entorno está visto desde la estancia, y en ningún momento se pretende lo contrario. La miseria del puesto de Carmona es, indudablemente, un telón de fondo verdadero y

Fundó, para las muchachas, una pequeña escuela de faenas agrícolas, a fin de enseñarlas a vencer las condiciones de su vida semisalvaje y evitarles

profundamente argentino para el amor de Federico y Lucía, el telón adecuado.

Algo similar, pero si cabe aún más revelador, sucede con las desventuras de Jesús Benavidez con la justicia. Encarcelado por las insidias de Cecilio, la apatía de Lucía y de Federico, demasiado ocupados con sus problemas sentimentales, le mantiene en prisión sin que la situación tenga visos de cambiar. Ante esto, escapa, convertido en un matrero a la usanza del género gauchesco. A partir de este momento, como veremos, tendrá más importancia como problema para Federico, al que considera responsable de su encarcelamiento, que como situación de injusticia. En cierto momento, incluso parece ser él el responsable de su situación. "Has hecho muy mal en escaparte –le dice Lucía–. Ya te iban a soltar, y todos hubieran visto tu inocencia" (p.272) De hecho, el narrador pasa páginas y páginas sin ocuparse de él, y sólo resulta importante funcionalmente, convertido en "peleador y matrero" (p.352), al hacer posible la confusión que cuesta la vida a Lucía. Jesús Benavidez, que en sus primeras apariciones, como hermano de leche de Lucía, parece encarnar el ejemplar más acabado de gaucho que la novela presenta, como gaucho alzado, completa el cuadro pampeano, la perfección de los detalles del telón, y el narrador no se preocupa en exceso por su suerte.

Sin embargo, no todos los personajes que en la novela aparecen con actitudes o rasgos gauchescos son exactamente gauchos. Lucía, por ejemplo, sabe montar a caballo como sus peones, y desde pequeña, les acompañó en los arreos. Federico, se pasa la vida relatando pintorescas anécdotas de los tiempos gloriosos de la fundación, y de hecho, esta condición parcialmente salvaje le sirve para conquistar a Zita. Los invitados a comer reeditan antiguos ritos al devorar el asado, y cada uno pone "más amor propio que gula en la acertada elección del pedazo; señal de buen criollo" (p. 87). Los gestos, las actitudes de los estancieros, revelan su comunicación con la tierra, su entronque con el mito de orígenes. Ellos son sus depositarios y su traición a ese legado supone su destrucción. Ése es el mensaje de la novela, ésa es la advertencia que Larreta pretende lanzar. Por eso no es exacto decir que lo gauchesco es en la novela sólo escenario. Lo es, pero sus personajes principales aparecen participando de él, siendo conformados íntimamente por él. Son depositarios de la tradición, como el narrador que cita con desenvoltura el saber del gaucho, y han de saber compatibilizarla con sus

estudios de leyes y filosofía, como el propio narrador inserta el saber del gaucho en su depurado lenguaje hispanizante y lo hace convivir con citas clásicas. En el fondo, nos encontramos, por lo tanto, con el mismo gesto ideológico que generaba *Don Segundo Sombra*. Pero Larreta se sale del género, mira desde la estancia desde el principio y no lo oculta. Y eso evidencia sus fisuras. Federico es un gaucho sin haber sido resero. La novela de Güiraldes justificaba líricamente esta filiación en un relato de aprendizaje. Larreta lo da por supuesto, y entonces escribe crudamente las jerarquías que Güiraldes sublimaba. Y hace entonces convivir a los estancieros, depositarios de los valores de los gauchos épicos, con la fuente de sus esencias, sin ficcionalizar la donación. Los gauchos son elegantes pero malolientes, valientes pero míseros. Federico adopta la elegancia y el coraje, les deja lo demás, y el narrador escribe la diferencia. Pepe Domínguez por su parte habla de obligarles a no modificar su traje. Su función de origen no excluye su lugar subordinado, es más, su sueldo incluye esa labor de origen, y la tarea de respetar la integridad del paisaje propio (p. 171). Por eso, *Zogoibi* puede leerse como el reverso de *Don Segundo Sombra*, porque escribe su gesto y escenifica sus fisuras.

"En *Zogoibi* –declara Enrique Larreta– he querido decirle adiós al gaucho, a nuestro gaucho, que acaba en esos campos alambrados antes suyos y ahora ajenos y hostiles, a nuestro gaucho, acorralado y humillado..."<sup>3</sup>. Se trata de un propósito bastante similar, por tanto, al que pudo tener Güiraldes al iniciar la redacción de su novela de la pampa. Se escriben simultáneamente, se publican el mismo año, y las dos vienen a responder a un idéntico contexto social. Las dos son reacciones de defensa a una modernidad incontrolable, mucho más, por supuesto, que las viejas estancias. Las dos son elegías, despedidas del gaucho que ya no es lo que era. En ambos casos, sus autores aluden a un modo ideal de posesión de la tierra, el del gaucho, que no sólo no compromete, sino que confirma y sublima el sistema de propiedad que lo hace posible. Y sin embargo, resultan muy diferentes.

La cita de Larreta continua precisando la procedencia de sus materiales, la identidad de sus modelos. "Herrera –por ejemplo– existía. [...] El capataz Herrera, que se llamaba Hermenegildo, es meramente un retrato y el original tenía, por cierto, el tipo gallardo, noble, severo, que digo"<sup>4</sup>.

Hermenegildo –el apellido se borra en el rescate supuesto del referente, y no así en la ficción–, como don Segundo Ramírez, es la última cita de autoridad, la que autentifica el testimonio, la que sella el propio conocimiento de la tierra, de sus valores, y de su ser, el saber del autor sobre el campo, convertido en espacio de la tradición, en depositario de una definición del Estado y de la patria. Pero Don Segundo era, si no el protagonista de la novela que lleva su nombre, si su motivo principal, el eje de la construcción de una anterioridad que es la novela de Ricardo Güiraldes. El personaje de Hermenegildo, el capataz Herrera, con su tipo noble y severo y todo eso, apenas aparece en el relato de Larreta. Solo una vez. El casi ilimitado número de actividades desarrollado por el viejo padrino de Fabio, se reduce en este caso a una sola, bien significativa, por cierto: "El viejo Herrera, el capataz de campo, habíase bajado del caballo y estaba reteniéndola [la tranquera] con la espalda, para que pasase el patrón" (p. 172). En esta postura se le describe. Y es entonces cuando se dice de él que "era el tipo noble, severo, elegante del gaucho castizo, anterior a la conquista del Desierto, anterior a la degollina y al amor de las expediciones". Gaucho anterior a muchas cosas, personificación de la anterioridad de los que pasan, de sus ancestros históricos. Es la imagen de la tradición sosteniéndole la puerta a su patrón para que pase. La voz narradora, lo mirará al pasar.

Y no deja de ser curiosa la diferencia entre el modo de nombrar al personaje y a su supuesto referente. Hermenegildo es sólo un nombre, Herrera sólo un apellido, un linaje. En el tránsito entre ambas nominaciones, está escrito el gesto que da sentido a la novela –y no solo a ésta–. La mención del referente escribe su posición relativa con respecto al autor, la que este le otorga al nombrarlo, la misma que se estetiza en la narración, cuando se convierte a Hermenegildo en Herrera, y se le nombra entonces como sujeto representativo de un linaje. Lo que sucede es que la novela incluye también su gesto de sujetar la puerta. No mitifica el vínculo, como Güiraldes, sino que simplemente lo embellece.

¿Justifica esta imagen evidentemente subalterna el que Larreta defina su novela como despedida del gaucho tradicional? ¿O a qué se refiere Larreta cuando habla de gaucho, de qué se despide?

La enumeración de modelos que se ha citado antes, no acaba con Hermenegildo. "También es un retrato –explica el autor– el cura don Alvaro, sacerdote andaluz que ejercía su ministerio en el

partido de Pilar–. Yo le pongo de apellido Torres y el se apellidaba La Rosa" Se amplía el ámbito de la elegía, por tanto. Para empezar, una diferencia evidente con el gaucho anterior. El apellido se sustituye, pero los dos, el referente y el personaje, lo tienen. Alvaro La Rosa se convierte en Alvaro de Torres. Gana con el cambio, incluye en el nombre su condición de reducto del espíritu, de fortaleza moral en defensa de la integridad de la virtud en peligro. El cambio de nombre precisa el símbolo, escribe su función en el mundo narrativo del autor, pero no añade, como en el caso anterior, un apellido a quien es sólo un nombre para quien lo ficcionaliza.

El ámbito de la elegía, por tanto, no se reduce al mundo propiamente gauchesco, sino que incluye, yuxtapuesto en la enumeración de referentes, al sacerdote baluarte de los valores tradicionales. Estos no se colocan en el gaucho, como en la novela de Güiraldes. Se incluyen en el paisaje enunciados por la voz de un sacerdote, su depositario natural. El gaucho, tal y como aparece en la novela, se reduce, prácticamente, al espectáculo de su estampa y a su palabra cortés. El mensaje ideológico de la novela, es similar al de Güiraldes. Se trata de incluir una recreación de lo tradicional como referente esencial de la nación en el ámbito de la inasible modernidad, aunque en este caso, es bastante más nítido el mensaje antimoderno. Pero si allí un estanciero aprendía de un gaucho a ser como es, aquí la segregación de los espacios es evidente. El verdadero maestro de Federico es un sacerdote, un viejo sacerdote, entrañable y español, que también se añora, y la encarnación de la tierra es una jovencita piadosa y de buena familia. El gaucho forma parte del paisaje, de esa tierra que Lucía Navarro encarna. Pero no sólo eso, sino que una buena parte de sus virtudes tradicionales, como su elegancia, ya ha sido asumida por los dueños de las estancias. No hace falta ficcionalizar el momento de la transferencia. Ha tenido ya lugar en la relación común con la tierra. Para decirle adiós basta con incluirlo en la decoración, y escribir, eso sí, lo idílico de su vínculo con los patrones, su comunión esencial. En eso, la coincidencia entre ambas novelas es total.

Sin embargo, como hemos tenido ocasión de comprobar, esta segregación entre los espacios, que en la novela se escribe como idílica, al describirse, al componer una parte del objeto de la elegía, multiplica las quiebras de esta ficción del paraíso. Güiraldes, la escamoteaba, la sublimaba dejándola fuera del encuadre, apenas aludida. Larreta la

muestra, la teoriza en su voz de narrador omnisciente y moralista, y escribe también el gesto que precede al idilio. En su afán estetizador, estetiza también la mano de hierro que dirige a los peones y el tipo de educación que se ofrece a los gauchos, y que compensa la locura de la oficial. Estetiza la función ideológica de la religión, sacralizadora del orden. Embellece la miseria, pero la escribe. Estetiza la jerarquización social cuya cumbre se ocupa mostrándola embellecida. Escribe ejemplarmente la alianza entre un sector de los letrados tradicionales en busca de su discurso legitimador, y un sector de la oligarquía amenazada por los cambios, o, lo que es lo mismo en este caso, la procedencia patricia de un sector letrado, el sentido de una determinada retórica tradicionalista y antimoderna, y el lugar exacto de su enunciación.

El capataz Herrera, por otro lado, aparece en la narración en un momento en que precisamente el gaucho está siendo el tema de conversación entre los protagonistas. Sin duda, la forma más sencilla de decirle adiós al gaucho es que se lo digan los personajes en el interior de la novela, sobre todo si éstos, como en el caso de Pepe Domínguez –y del padre Torres–, comparten preocupaciones y objetos de reflexión con el narrador (o con el autor implícito). De hecho, la interesante conversación la inicia el primo de Federico en forma de arrebató lírico:

¡Se acaban los gauchos! –gritó, en eso, Domínguez, con voz destemplada y elegíaca, y como dirigiéndose a toda la humanidad. –Y es lástima –agregó– son tipos admirables, ¡admirables! (p. 169).

La despedida a los gauchos tradicionales adopta la forma de una declamación en el medio de la pampa. O, para ser más exactos, dentro de los límites de una estancia, y dirigida a toda la humanidad. Su autor, el primo del dueño, que vuelve de París estragado por los excesos de la vida cosmopolita y mundana, que está punto de descubrir que la fuente de toda la felicidad y la estabilidad del individuo, se encuentran en la tierra propia, y que mira con avidez el entorno, durante un paseo, a través del cristal de un monóculo. Resulta, sin duda, tentadora, la posibilidad de leer este pasaje como una metáfora del escritor modernista en 1926, y su difícil situación de pariente invitado a la estancia que canta en sus declamaciones. Si nos dejamos llevar por esta tentación,

encontraríamos en el interior de *Zogoibi* la parodia del propio gesto que genera y condiciona su escritura.

Siempre que Domínguez rompía de aquella manera, todos guardaban silencio, ese silencio de los públicos de circo al dar el funámbulo los primeros pasos en la cuerda (*ib.*).

Domínguez –continúa poco después– era uno de esos hombres que parecen tener por misión ofrecer a los demás el refrigerio de la incoherencia y cambiar, a veces todo un ambiente como los ventiladores eléctricos (p. 170).

"Hombres que parecen tener por misión ofrecer a los demás el refrigerio de la incoherencia". ¿No es esto una definición del artista modernista –o mejor, del artista moderno? Esta misión centrada en la incoherencia de saludables consecuencias en el ambiente, parece, en efecto, aludir a la genialidad del artista, al espacio propio e independiente que Enrique Larreta teoriza en diferentes ocasiones para el escritor, al lugar otro respecto a la política que le otorga<sup>5</sup>. Incluso las referencias a las piruetas del funambulista pueden leerse como una referencia a la habilidad especial que el escritor desarrolla, a su técnica, a la maestría en el uso de las palabras que admira, gracias al cultivo de una técnica, al público silencioso y sobrecogido. No olvidemos que a este personaje, Pepe Domínguez, el narrador y Federico le otorgan una sabiduría milenaria.

Lo que está diciendo en este arranque de su oratoria repite, además, la operación ideológica que da sentido a estas versiones de lo rural, la hace explícita en el interior del texto.

También [...] el hombre que vive a caballo es otro ser. Yo mismo, apenas subo a caballo, cambio de alma y me siento más digno, más puntilloso y, al mismo tiempo, el centro del paisaje, el objeto, la razón del paisaje, la copa de vino en la bandeja (pp. 169-170)

"El caballo ha sido, en todas partes, el origen de la nobleza", apunta entonces muy oportunamente don Alvaro. La elegía por la pérdida del otro que, de paso, fija su imagen, conduce a la expresión de la peculiaridad propia, del sujeto que glosa la pérdida y que se aporta a sí mismo como ejemplo de lo que se predica a propósito del gaucho. Y lo que se predica es saberse el centro del paisaje, y no sólo el centro, sino más aún, el objeto y su razón. Las palabras de

Pepe Domínguez escriben –proclaman– así el sentido de la elegía y de la fijación descriptiva de lo rural. Se convierte al gaucho, que, por cierto, se acaba, en el centro del paisaje para, en función de la comunidad que se postula, basada en este caso en la condición de jinete, afirmar –indirectamente– que el centro es –por ejemplo, o, lo que es lo mismo, en realidad– el que habla, escribe o declama.

Pepe Domínguez, además, deja claro que él es el sentido del paisaje. En efecto, estos paisajes eglógicos, estas versiones arcádicas de lo rural, estas construcciones del campo argentino, tienen sentido en función de quien las crea y, a la inversa, quien las crea, el escritor, recibe su sentido y su legitimidad social como centro de ese paisaje imaginario, y como forjador de esas ficciones. El apunte de don Alvaro, por su parte, otro de los portavoces de la ideología del autor implícito –otro de los que está de acuerdo con el narrador– inserta el discurso de Pepe Domínguez en una jerarquía –por cierto, de sangre–. Traduce la declamación del otro, el refrigerio de la incoherencia, a los más ortodoxos términos sociales. Los papeles de unos y de otros quedan así fijados de manera ejemplar.

También es aquí, por cierto, cuando Pepe Domínguez cita el *Martín Fierro*, escribiendo la tradición gauchesca (con referencia al destino incluida), en su proclama<sup>6</sup>. Y también aquí cuando enuncia de manera ejemplar la función que tienen los gauchos en la novela y el cometido histórico –y estético– que se les reserva: "Yo que tú, Federico, –le recomienda a su primo– no permitiría que nadie domara sin chiripá, bota de potro y una vincha, en vez de sombrero"(p. 171). Su papel es el de estampa, testimonio fiel de los orígenes que se reconstruyen y cuyo sentido se fija en estos años; su misión será mantener la integridad del traje, la fidelidad del emblema. Esa será en el texto, además, la condición para ser contratado, para ser incluido en el orden en un lugar pacífico y subalterno. La literatura genera imágenes del otro, y teoriza el imperativo moral y social de su adopción y de su vigencia. No está mal como ejemplo de (re)construcción del folklore y de la función social que se le reserva en la modernidad. "Pero Federico –continúa el texto– platicaba ahora animadamente con Zita, en voz baja, y no podía escucharle". La tajante definición de Domínguez se halla entre las enseñanzas que Federico desoye por culpa de la pérfida extranjera y de su debilidad ante ella.

*Zogoibi*, de Enrique Larreta, no es la historia de la adquisición de la condición gauchesca profunda por parte de un estanciero, como *Don Segundo Sombra*, sino que sus estancieros son gauchos desde el principio. No reescribe el género gauchesco, sino que lo cita desde fuera, desde su voz literaria y académica, y desde el concepto modernista de la novela, psicologista y estetizante; y escrita en tercera persona, marcando esa posición externa, con un narrador hipertrofiado que sanciona moral y estéticamente el mundo que narra, que incluye estancieros en contacto esencial con la tierra, familias decentes y sacerdotes, tanto o más que gauchos que trabajan para ellos. Así, cuando explicita en su interior su mensaje ideológico, como en el pasaje que está sirviendo de conclusión para estas páginas, duplica su gesto, ficcionaliza la escritura y escribe, de manera casi programática, la gestación y el origen del discurso, los lugares relativos de unos y de otros, de lo que se describe y se glosa, la espalda del gaucho en el palenque, y de quien lo hace, la exhibición oratoria del artista, sujeto cosmopolita que pasea en su retiro, y que, armado con la heterogeneidad de su saber, declama y se lamenta; escribe en la voz del personaje la necesidad de la fidelidad a sí mismas de las estampas, la fijación de su rasgos, y las revierte simultáneamente a índice de la propia grandeza; propone una definición de lo nacional y de lo extraño que lo adultera, redefine, por inversión del concepto sarmientino, la barbarie, pero conservando sus atributos y reforzando de paso el criterio de la pureza de sangre; escucha al sacerdote, "genuino representante de la paz en la tierra" (p. 96), garantizador de la continuidad del orden, que matiza y completa el discurso; y compone la elegía y la añoranza, construye "el misterio y el lirismo de esta tierra" (p. 171), arrebatado por el cable, por los extranjeros y por el destino, pero deja, sin embargo, leer el sentido de ese misterio y de ese lirismo de lo que se pierde; el mismo, en suma, de todo lo que Federico, el protagonista, el estanciero gaucho, destruye con su traición.

## notas

<sup>1</sup> El argumento de esta novela, bien conocido, es muy sencillo. Federico de Ahumada es un estanciero que pasa en la pampa la mitad del año. La otra, evidentemente, en Buenos Aires. Su padre, don Francisco de Ahumada, fue uno de los pioneros que colonizaron aquel territorio, disputándoselo a los indios, y sus antepasados son de origen español. Vive feliz, ampliando las posesiones que le dejó su padre, y enamorado de Lucía, típica heroína sentimental burguesa, apasionada pero recatada, abnegada y religiosa. Los problemas comienzan cuando Federico, que ha realizado estudios de derecho, empieza a apartarse de la fe de sus mayores, de manera ostensible. Deja de ir a misa los domingos y fiestas de guardar, expresa en las reuniones sociales sus ideas excéntricas y heréticas, y ello motiva que las devotas tías de Lucía, con las que vive desde la muerte de su madre, se opongan a la boda.

Pero lo cierto es que Federico no se afana demasiado en recuperar a su prometida, ya que, por entonces, tiene otros asuntos en que ocuparse. Un norteamericano, William Wilburns, ha instalado una fábrica de jabón en las cercanías de las tierras de los Ahumada, y ha traído con él a su esposa europea, la espectacular, rubia y mundana Zita. Las gestiones del padre Alvaro de Torres, bondadoso sacerdote español que vela para que no se destruya el orden social de la campaña de manera tan escandalosa, no impiden que Federico y la "extranjera", como se la llama una y otra vez, inicien un tórrido romance que tiene una antigua y típica tapera como escenario.

Pronto, Zita Wilburns se aburre en la pampa, y busca quién esté dispuesta a llevársela a París. Cecilio Maldonado, primo hermano de Lucía, senador ocioso cargado de autoodio, hereda oportunamente una gran fortuna, y ello le convierte en un peligroso rival para Federico. De hecho, ante la nueva situación, y movido por los celos, está a punto de ser él quien se lleve a su amante a París. Las gestiones del padre Torres, los consejos de su buen primo Pepe Domínguez, que está ya de vuelta de todo, la tristeza de su abnegada y devota madre, y los ruegos de la propia Lucía, consiguen disuadirlo, e incluso que acabe momentáneamente con su relación.

Sin embargo, la fuerza de su instinto y de sus sentidos puede más que él, y reanuda las fogosas entrevistas en la tapera, a pesar de que sabe que su taimada amante está preparando la marcha inminente a Europa. A punto está, de hecho, de ceder del todo y acompañarla, pero termina reafirmando interiormente su amor hacia su paisana Lucía, a pesar de que deja continuar su aventura hasta el final. Una noche, finalmente, ella le anuncia su partida inminente, y se produce la ruptura, tan ardiente, eso sí, como el resto del romance. A la salida de la tapera, observan una sombra que se dirige hacia ellos, y piensan que se trata de Jesús Benavidez, hermano de leche de Lucía, convertido en gaucho alzado y puesto en contra de Federico por los turbios manejos de Cecilio. Antes de que llegue hasta ellos, Federico le hunde su facón en el pecho y cae exánime a sus pies, pero no es Benavidez. El joven descubre horrorizado que se trata de Lucía, que se había ocultado para sorprender la traición de su novio. Desesperado, Federico se clava él mismo su facón y cae junto al cadáver de su único amor verdadero, asesinada sin embargo por su ceguera y su venalidad. Hondas enseñanzas morales, evidentemente, deben extraerse. Sigo en mi trabajo la "edición definitiva", aparecida en Jacobo Peuser Lda (Buenos Aires, 1926)

<sup>2</sup> Jansen, A., *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, p. 173.

<sup>3</sup> Citado en Campanella, H. N., *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Marymar, 1987, p. 175.

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> Cito algunos ejemplos: "Para un escritor, un nuevo libro en preparación debe ser el asunto de mayor importancia no sólo en su país, sino en todo el universo. De no pensar de ese modo no es, seguramente, un buen escritor", citado en Campanella, *op. cit.*, p. 63; "Impaciente anhelo de volver a vivir en el religioso egoísmo de la meditación y del arte", dice sentir al abandonar su cargo de embajador, según testimonio aportado en Jansen, A., *op. cit.*, p. 65; "Prefiero haber escrito algún soneto a esas funciones", afirma refiriéndose a los ofrecimientos del Ministerio de Asuntos Exteriores, *ibidem*, p. 75, etc.

<sup>6</sup> " Pero, ... como dice Martín Fierro, ...ha querido el destino / que todo aquello acabara" (p. 171)